

Taddeo Gaddi, ein Florentiner Maler des Trecento.

Von

Professor Dr. Martin Wehrmann.

Mit zwei Tafeln.

Wissenschaftliche Beilage

zum

Programm des Königl. Marienstifts-Gymnasiums

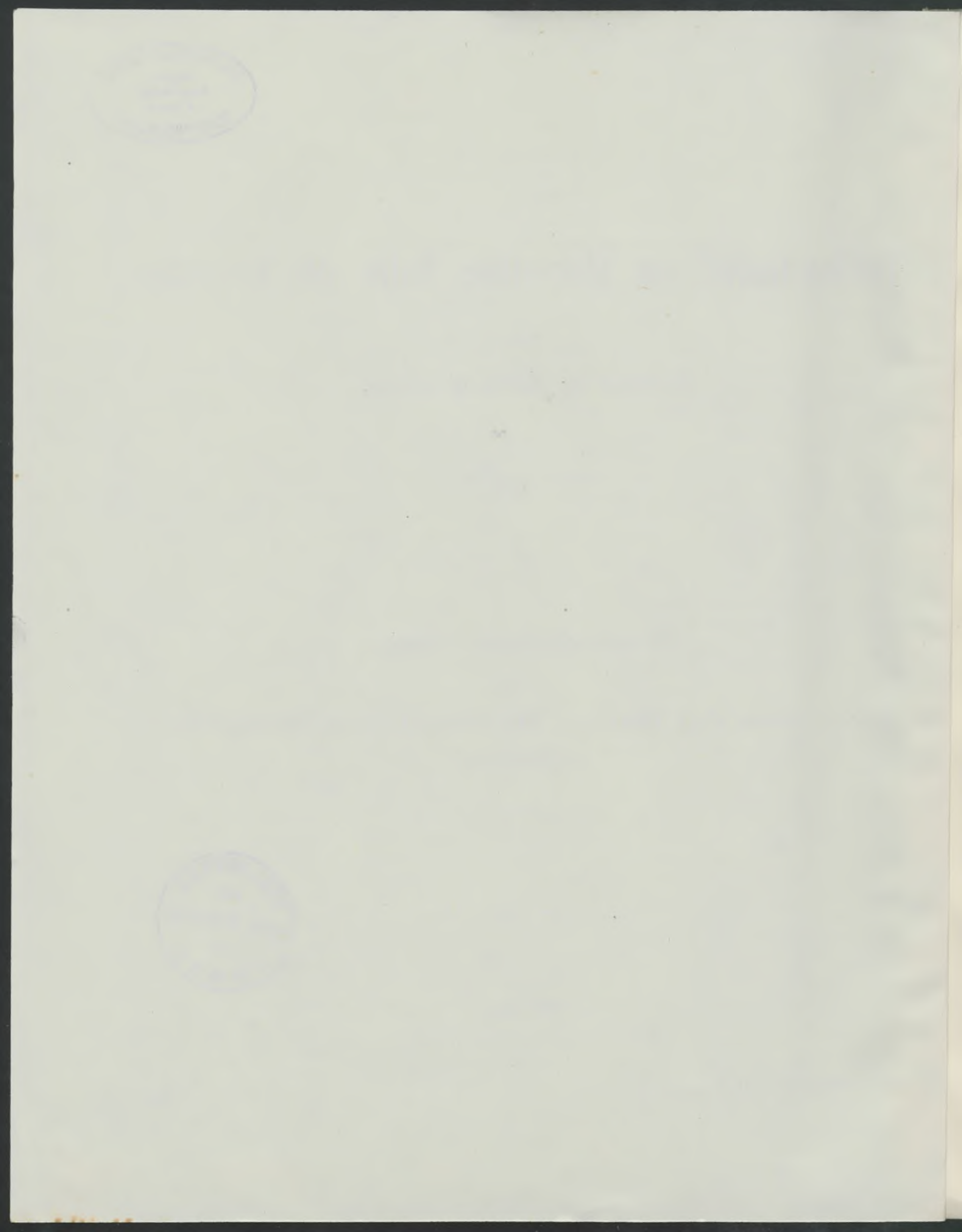
zu Stettin

Ostern 1910.



STETTIN.
Druck von Herrcke & Lebeling.
1910.

1910. Progr.-No. 210.



„Es giebt Namen, die etwas von einer Zauberformel in sich tragen. Man spricht sie aus, und wie der Prinz in dem Märchen der tausend und eine Nacht, der das Wunderpferd bestieg und die magischen Worte rief, fühlt man sich vom Boden der Erde in die Wolken steigen ... „Florenz" — und die Pracht und leidenschaftliche Bewegung der italienischen Blütezeit duftet uns an wie volle blütenschwere Äste, aus deren dämmernder Tiefe flüsternd die schöne Sprache redet." Mit diesen Worten beginnt Hermann Grimm sein Leben Michelangelos, und wer, der auch nur einmal in der wunderbaren Stadt am Arno geweilt, hätte nicht etwas von dieser Blütensprache vernommen? Ein Blick von der Piazza Michelangelo oder von Fiesole aus zeigt uns die Schönheit der Landschaft, die Herrlichkeit der hochragenden Bauwerke und lässt uns den ganzen Zauber, den Natur und Menschheit über Florenz ausgebreitet haben, tief empfinden. Da weitet sich das Herz, da öffnen sich die Sinne und suchen die Ursachen zu entdecken, die gerade diesem Orte einen solchen wunderbaren Glanz gegeben haben. Wir gehen in die Stadt hinein, und auch dort umweht uns eine Luft eigener Art, Geschichte und Kunst reden eine Sprache, die das Gemüt tief bewegt und hoch erhebt. In den weiten Hallen der Franziskanerkirche Sta. Croce,[1]) in diesem herrlichen Ruhmestempel der Stadt, dem Pantheon ihrer grossen Bürger, tritt uns die Vergangenheit noch näher, fast greifbar nahe. Da zeugen die Grabmäler der Künstler, Dichter und Staatsmänner von den allen Zeiten glanzvoller Blüte, da führen uns die Werke der Malerei und Plastik in jene Tage, in denen eine neue Kunst sich ausbildete und dann nach und nach ihren Höhepunkt erreichte. Wir fühlen uns versetzt in das Zeitalter Dantes und Giottos, wir ahnen etwas von dem Wirken und Schaffen Donatellos, Benedettos da Majano, wir stehen andachtsvoll vor dem Grabmal Michelangelos und spüren einen Hauch des Geistes aller der Grossen, die einst in und für Florenz nicht allein, sondern für die ganze Welt schufen.[2])

Doch treten wir näher! In den beiden Kapellen der Bardi und der Peruzzi sind die Fresken Giottos erhalten, zwar zumeist stark restauriert und verdorben, aber doch immer noch von einer grossartigen Wirkung auf jeden, der sich bemüht in ihren Geist einzudringen. Vielleicht wird es manchem schwer, ein Verständnis für diese Malerei zu gewinnen, aber wem es gelungen ist, der verlebt hier, in Assisi oder in der Arenakapelle zu Padua weihevolle Stunden. Die tiefe Innigkeit, mit der trotz manchen Mangels im Können und Verstehen die Geschichten der Maria, Christi, Johannis des Täufers und des Evangelisten, des heiligen Franziskus dargestellt sind, das Gefühl für die Schönheit der Erscheinung und das Wesen der Liebe,[3]) das christliche

[1]) „Den väldiga franciskanerkyrkan i Florenz Sta. Croce är annu i dag ett af de bästar museer af trecentokunst, som existera", sagt Oswald Sirén in seinem noch oft zu erwähnenden Buche über Giotto.
[2]) Eine begeisterte, tief empfundene Schilderung von Florenz, „der stillen Königin" giebt Isolde Kurz in ihren vor kurzem erschienenen „Florentinischen Erinnerungen" (München und Leipzig 1910) S. 1—84.
[3]) H. Thode, Giotto S. 13.

Empfinden sprechen aus diesen Werken eine deutliche Sprache und lassen uns etwas von dem nachfühlen, was der Meister, der sie schuf, und die Menschen, für die er sie malte, in ihren Herzen bewegten. Was war das für eine Zeit im 13. Jahrhundert, als die grosse religiöse und soziale Bewegung sich in Italien geltend machte, die an Franziskus von Assisi anknüpft! H. Thode hat mit dem idealen Schwunge, der ihm eigen ist, diese Zeit in seinem grossen Werke[1]) geschildert, und wer ein Verständnis für die Fragen, die damals die Bewohner Italiens bewegten, gewinnen will, der wird dort reiche Belehrung und Anregung finden, auch wenn er in Einzelheiten nicht immer den Urteilen zustimmen mag. Neue und reiche Anstösse für die Kunst sind von dem Wirken des heiligen Franziskus ausgegangen, und bei keinem können wir sie so verfolgen wie bei Giotto, der als der grosse Erneuerer der Kunst dem Religionserneuerer nachfolgte.[2]) Seine Tätigkeit im Zusammenhange mit der früheren Entwickelung und der nachfolgenden Weiterbildung ins rechte Licht zu setzen, haben sich die Kunsthistoriker gerade in neuerer Zeit bemüht und sind noch bei der Arbeit. Neben Thode und M. Zimmermann hat besonders auch Oswald Sirén[3]) eine neue Würdigung der Kunst Giottos gegeben und namentlich die chronologische Ordnung seiner Werke sicher zu stellen gesucht. Er behandelt auch die Maler, die unter Giottos direktem oder indirektem Einflusse nach ihm gewirkt haben, und tritt einer Periode der italienischen Kunstgeschichte näher, die zumeist sonst recht kurz behandelt wird. Man weiss, dass der Meister auf ein Jahrhundert hinaus der florentinischen und der ganzen italienischen Malerei den Charakter seiner Kunst aufgeprägt hat, aber nur wenige haben sich mit dieser Periode bis zu Masaccio eingehender beschäftigt. Besonders den oberflächlichen Besuchern der Galerien und Kirchen Italiens erscheint die Malerei des Trecento oft als einförmig und gleichartig, ja als eine Zeit des Stillstandes, wenn nicht des Rückschrittes in der Kunst. Und doch haben schon ältere Forscher, wie v. Rumohr oder Crowe und Cavalcaselle, auf die Bedeutung dieses Abschnittes hingewiesen.

Gehen wir in Sta. Croce zu Florenz von den Giottokapellen ein wenig weiter, so kommen wir in eine andere, reich mit Fresken ausgeschmückte Kapelle; es ist die der Baroncelli, und hier erblicken wir Darstellungen aus dem Marienleben, gemalt von Taddeo Gaddi. Er ist recht der Vertreter der Zeit nach Giotto, dessen Art er vor anderen treu gewahrt hat. Von ihm soll hier erzählt werden, nicht als ob sonderlich Neues beigebracht werden könnte, sondern um in und mit ihm die Zeit, die Kunstrichtung, das Verhältnis der Schüler und Nachfolger Giottos zu ihrem Meister zu schildern. Bei wiederholtem Aufenthalt in Florenz ist das Interesse, das ich von Anfang an für die giotteske Kunst gewann, besonders auch auf diesen Mann gelenkt worden, und eingehendere Beschäftigung mit ihm und seiner Zeit hat den Gedanken wachgerufen, ein wenig über ihn an dieser Stelle mitzuteilen. So mag diese kunsthistorische Studie angesehen werden als ein Versuch, die mannigfachen Eindrücke, die besonders auch im Frühling 1908 unter sachkundiger und anregender Leitung in Florenz gewonnen wurden, auf einem kleinen Gebiete zur Darstellung zu bringen und zugleich weitere Kreise zu einer grösseren Beachtung der italienischen Kunst des 14. Jahrhunderts anzuregen.[4])

---

[1]) H. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien. 2. Auflage. Berlin 1904. Vgl. W. Goetz, Assisi (Berühmte Kunststätten Band 44. Leipzig 1908), S. 65. [2]) M. G. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I, S. 2. [3]) Osw. Sirén, Giotto, en ledning vid studiet af mästarens verk, ett försök till framställning af det kronologiska problemet. Stockholm 1906. [4]) Bei der Schwierigkeit, die kunsthistorische Literatur in Stettin, dessen Bibliotheken in dieser Richtung überaus dürftig ausgestattet sind, zur Benutzung zu erhalten, muss ich die Kunsthistoriker vom Fach um nachsichtiges und mildes Urteil bitten.

Florenz im Anfange des 14. Jahrhunderts bot einen vollkommen anderen Anblick als die heutige Arnostadt. Sie befand sich in einer Periode der äusseren und inneren Umgestaltung. „Nach 1250 fand das Hochgefühl der Bürgerschaft über die in schneller Folge errungenen Siege seinen monumentalen Ausdruck in zahlreichen Verschönerungen der Stadt; neue Kirchen erhoben sich, und die private Bautätigkeit wird hinter der öffentlichen nicht zurückgeblieben sein; dem Aufschwunge des Handels und des Gewerbes, wie der sich mehrenden politischen Bedeutung muss in dieser Zeit ein sehr starkes Anwachsen der Bevölkerung entsprochen haben."[1]) Der Mauerkreis wurde seit 1299 weit hinausgeschoben und ein Gebiet, das vielleicht viermal so gross war, als der Umfang der alten Stadt, zur Bebauung erschlossen; Florenz erhielt die Ausdehnung, in der es bis zur neuesten Erweiterung im 19. Jahrhundert bestanden hat.[2]) Wer die breiten Promenaden, die viali, die nach verschiedenen Prinzen, Prinzessinnen oder grossen Männern Italiens benannt sind, durchwandert, kann sich eine Vorstellung machen von dem Umfange, den die Bürger damals für ihre Stadt bestimmten. Freilich hat es eine geraume Zeit gedauert, bis dieser weite Raum wirklich bebaut worden war. Aber eine grossartige Bautätigkeit setzte bereits am Ende des 13. Jahrhunderts ein. Da begann die Bürgerschaft 1298 den Bau des gewaltigen Palazzo vecchio, der 1302 zum Teil in Gebrauch genommen wurde;[3]) schon früher, seit 1255, hatte man mit den Vorbereitungen zur Errichtung des palatium populi Florentini, des heute Bargello genannten palazzo dei podestá, begonnen, der Bischofspalast wurde 1285—86 neugebaut. Am 8. September 1296 legte man den Grundstein zum Neubau des Domes, dem Werke des Arnolfo de Cambia, das sich an der Stelle der alten Kirche Sta. Reparata allmählich erhob und dann als Sta. Maria del fiore die Hauptkirche der Stadt wurde.[4]) Daneben wurde 1334—36 das erste Stockwerk des Campanile bekanntlich von Giotto erbaut.[5]) Das alte Baptisterium bekam 1330 die erste Bronzetür durch Andrea Pisano, und das Johannishospital, das zwischen ihm und dem Dome lag, ward 1298 abgerissen.[6]) So gewann die berühmte piazza del duomo allmählich die Gestalt und das Aussehen, das noch heute die Bewunderung jedes Besuchers erregt; freilich fehlte im Anfange des Trecento noch viel von dem zauberhaften Glanze, der heute von dem Dome mit seiner erst im 15. Jahrhundert vollendeten Kuppel oder seiner noch weit später ausgebauten Fassade oder von dem herrlichen Campanile ausstrahlt. Doch schon stand der kleine schmucke Bau des Bigallo, der seine heutige Form in den Jahren 1352—58 erhielt. Weiter wurde in der Altstadt an der Badia seit 1284 gebaut, Or San Michele als Getreidehalle von Arnolfo errichtet. Grossartige Kirchenbauten erfolgten in dem neuen Teile der Stadt. Dort hatten sich die Predigerbrüder vom Orden des heiligen Dominicus bei einer alten Kirche 1221 niedergelassen; sie legten 1279 den Grundstein zum Neubau des Klosters und 1283 zur Kirche Sta. Maria Novella.[7]) Bei Sta. Croce hatten die Franziskaner ihre Niederlassung; sie begannen nach dem ersten Neubau der Kirche (1252) am 3. Mai 1295 ein neues Gotteshaus zu errichten, dessen Vollendung erst im 15. Jahrhundert erfolgte.[8]) Wenn wir weiter erfahren, dass zwischen 1260 und 1330 noch die Kirchen von Sta. Maria del Carmine, S. Gregorio, S. Marco oder Sta. Maria Maddalena u. a. m. neu gebaut, erweitert oder sonst umgestaltet wurden, so staunen wir billig über diese grosse Regsamkeit im Bauen von Gotteshäusern. Wir verstehen es eher, wenn wir sehen, welch

---

[1]) Davidsohn, Geschichte von Florenz II, S. 409. [2]) Giov. Villani, cronica VII, 99, VIII, 31, IX, 256 f. Davidsohn, Forschungen zur Geschichte von Florenz IV, S. 447 ff. [3]) G. Villani VIII, 26. [4]) Davidsohn, Forschungen IV, S. 457 ff. [5]) G. Villani XI, 12. [6]) Davidsohn I, S. 738. [7]) Davidsohn, Forschungen IV, S. 466 ff. [8]) Davidsohn, Forschungen IV, S. 482 ff.

eine Macht die Kirche in der Stadt bedeutete. Gab es doch dort oder in der Nähe damals etwa 17 Mönchs- und 36 Nonnenklöster, 35 Hospitäler, Niederlassungen der Templer und Johanniter, sowie zahlreiche Laiengenossenschaften usw.[1]) Neben dieser öffentlichen Bautätigkeit, die sich auch auf die Herstellung der Arnobrücken (es gab jetzt vier) erstreckte, ging die private nebenher; wir wissen nicht viel von ihr, aber G. Villani berichtet aus dieser Zeit von Florenz: Ell'era dentro bene situata e albergata di molte belle case, e al continovo in questi tempi s'edificava migliorando i lavorii di fargli agiati e ricchi, recando di fuori belli essempi d'ogni miglioramento. Er rühmt ferner, dass alle grossen und reichen Bürger sich auch auf dem Lande in der Nähe von Florenz stattliche Wohnsitze oder Kastelle erbauten, die noch weit schöner wären als die in der Stadt.[2]) Mag auch sein Lokalpatriotismus manches in übertriebener Weise darstellen, so können wir uns wohl denken, wie Florenz damals fast neu erstand. Aber doch machte es mit seinen turmbewehrten Häusern und burgartigen Palästen, mit seinen engen, nur teilweise gepflasterten Strassen und Gassen weit mehr einen finsteren, als heiteren Eindruck. Es zeugte von den wilden Kämpfen, die hier zwischen Guelfen und Ghibellinen, zwischen Bürgerschaft und Geistlichkeit geführt wurden.

Es ist an dieser Stelle nicht möglich, die inneren Zustände von Florenz zu schildern, so verlockend es ist auf Grund der verdienstvollen Forschungen des neuesten Geschichtsschreibers der Stadt ein Bild von der Verfassung, dem Bürgertum, dem Handel und der Gewerbetätigkeit zu entwerfen.[3]) Es gilt von der Florentiner Geschichte besonders, was Davidsohn[4]) von der italienischen des 13. Jahrhunderts im allgemeinen sagt: „Sie empfängt dadurch ihren ausserordentlichen Reiz, dass man, Zuschauer des Kampfes, die Blüte spriessen und die Frucht reifen sieht, die aus diesem blutigen Ringen nicht nur für die Geschlechter jener Zeiten, sondern für die Kultur der Zukunft erwuchs, so dass sich das Gewirr und wüste Getöse zuletzt dem Betrachter in einer höheren Harmonie löst, als in der eines bequemen Friedens, nämlich in dem Bewusstsein, dass das egoistische Ringen der Massen der Ausdruck eines Entwicklungstriebes der Menschheit ist, die nach Erhöhung, Bereicherung, nach innerer und äusserer Befreiung strebt."

In dieser Stadt lebte bis 1302 Dante, der vom 15. Juni bis zum 14./15. August 1300 das Priorat führte, hier hatte seinen Wohnsitz, von dem er freilich oft und lange fern war, Giotto, hier baute Arnolfo an dem marmornen Dome, hier schrieb Giovanni Villani seine neue Chronik, hier weilte dann später bisweilen Petrarca, hier verfasste Boccaccio seine Dichtungen, unter denen die Einleitung in den Decameron uns ein besonders schönes Bild von dem Leben der Florentiner Gesellschaft in der Mitte des Trecento zeichnet.[5]) Papst Bonifaz VIII. hatte Recht, wenn er wirklich 1300 Florenz und die Florentiner die „Quintessenz der Welt" nannte.

Dort wurde um 1300 Taddeo Gaddi geboren. Sein Vater Gaddo di Zanobi Gaddi (geb. vielleicht 1248, gest. vielleicht 1321) war ein Freund Cimabues, seit 1312 Genosse der Florentiner Malergilde. Von den Mosaiken, die ihm zugeschrieben werden, erscheint sicher von ihm angefertigt zu sein das 1308 an der Innenseite des Portikus von Sta. Maria Maggiore zu Rom hergestellte. Vasari weist ihm auch Arbeiten an dem Dome zu Florenz zu; ebenso soll er an der Oberkirche zu Assisi gemalt haben. „Er verrät, wie Burckhardt sagt, trotz der vollen

---

[1]) Davidsohn, Forschungen IV, S. 389 ff. [2]) G. Villani XI, 194. [3]) Eine kurze Darstellung giebt K. Brandi in seinen ausgezeichneten Vorträgen „die Renaissance in Florenz und Rom" (3. Aufl. Leipzig 1909). [4]) Geschichte von Florenz II, S. 29. [5]) Vgl. Brandi a. a. O. S. 36 ff. H. Janitschek, Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. Stuttgart 1879. H. Hesse, Boccaccio (Sammlung „die Dichtung" H. 7) S. 41 ff. — Was ich J. Burckhardts klassischem Buche über „die Kultur der Renaissance in Italien" (benutzt wurde die 9. Auflage 1904) verdanke, brauche ich wohl nicht besonders hervorzuheben.

byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck, den Cimabues Madonnen hervorgebracht haben.“ Von Giottos neuer Kunst finden wir bei ihm, soweit wir nach den wenigen sicheren Werken urteilen können, keine Spuren.[1])

Die bekannt gewordenen urkundlichen Nachrichten über Taddeo sind überaus mangelhaft; es mag aber wohl bei weiterer Durchforschung der Florentiner Archive noch manches an den Tag kommen. Bisher müssen wir uns etwa mit der Mitteilung begnügen, dass er 1359, 1363 und 1366 als Mitglied in der Kommission für den Florentiner Dombau sass,[2]) dass er Mitglied der Lukasgilde war, obwohl die Jahreszahl in der Matrikel (1366) sein Todesjahr angiebt.[3]) Von Bedeutung sind einige Inschriften an Bildern. Ein Flügelaltar, der sich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin befindet, trägt die Unterschrift:

Anno dni. MCCCXXXIIII mensis sectenbris (sic!) Tadeus me fecit.[4])

Vasari[5]) berichtet, dass in S. Francesco zu Pisa unter dem Bilde, in dem die Bestätigung des Franziskaner-Ordens durch den Papst Honorius III. dargestellt war, die Worte standen: Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam Sancti Francisci et Sancti Andreae et Sancti Nicolai anno domini MCCCXLII de mense Augusti. Diese Fresken sind bis auf die Deckenbilder nicht mehr erhalten.[6]) In der Akademie zu Siena befindet sich ein Tafelbild einer thronenden Madonna, die von zwei weiblichen Heiligen und Engeln umgeben ist. Es trägt die Inschrift: Taddeus Gaddi de Florentia me pinxit MCCCLV. Questa tavola fece fare Giovanni di Ser Segna per remedio dell' anima sua e de suoi passati.[7]) Zwei Inschriften, die Vasari erwähnt, stammen, wie es scheint, aus späterer Zeit. In der Tribuna der mercanzia vecchia zu Florenz war eine Gerichtssitzung gemalt, bei der die Wahrheit der Lüge die Zunge herausriss. Darunter standen die Verse:

Taddeo dipinse questo bel rigestro,
discepol fu di Giotto il buon maestro.

Seine Grabschrift in St. Croce soll gelautet haben:

Hoc uno dici poterat Florentia felix
vivente, at certa est non potuisse mori.[8])

---

[1]) Über Gaddo Gaddi sind zu vergleichen Vasaris Vita (Ausgabe von Siena 1791, Bd. I, S. 299–310), Burckhardt, Cicerone (9. Aufl.) III, S. 601, 605, Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei (deutsche Ausgabe) I, S. 189—193), K. Frey, Jahrbuch der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen VI (1885), S. 138—140, H. Thode, Franz von Assisi, S. 115, 251, 514 f., A. Venturi, storia dell'arte italiana V, p. 242, 290. Einiges über die spätere Geschichte der Familie Gaddi bringt Frey in der Ausgabe des Codice Magliabechiano, S. LXXX Anm. und S. 219 ff. Vgl. auch Milanesi, Vite vol. I, p. 353. [2]) v. Rumohr, Italien. Forschungen II, S. 166. [3]) Taddeo Gaddi wird in den meisten Kunstgeschichten nur kurz erwähnt. Ausführliches über ihn findet sich in folgenden Werken: P. Lanzi, storia pittorica della Italia I (Pisa 1815) p. 46 sg. v. Rumohr, Italien. Forschungen II, S. 78–81. K. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 1. Aufl. VII, S. 417—420. Nouvelle Biographie générale XIX, p. 128—130. Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italien. Malerei (deutsche Ausgabe) I, S. 290—309. Os. Sirén, Giotto, en ledning vid studiet af mästarens verk, ett försök till framställning af det kronologiska problemet (Stockholm 1906), S. 139–144. A. Venturi, storia dell'arte italiana V (Milano 1907), p. 533–552. Weitere Literatur wird an anderen Stellen angeführt werden. [4]) Vgl. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum. 5. Aufl. (1904). S. 145. H. Posse, Die Gemäldegallerie des K.-Fr.-M. I (Berlin 1909), S. 9. [5]) Ausgabe von Siena 1791, II, S. 225. [6]) Schubring, Pisa S. 162. Thode, Franz von Assisi S. 105, 126. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 303 f. [7]) Gütige Mitteilung des Direktoriums der Akademie in Siena. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 297. A. Venturi V, p. 538. [8]) Vasari, Ausgabe von Siena 1791, II, S. 230, 235.

Das sind die Nachrichten, die wir aus Urkunden und Inschriften über Gaddi erhalten. Sehr dürftig ist es, was sie uns sagen, aber von wenigen Malern jener Zeit wissen wir mehr. Suchen wir uns indes vorzustellen, in was für eine Zeit sein Leben fällt, was für eine reiche geistige und künstlerische Tätigkeit sich damals in seiner Vaterstadt entfaltete, wie er noch ein Zeitgenosse der grossen Florentiner war, wie er den Ausbau der Stadt, die Herstellung zahlreicher monumentaler Bauwerke erlebte, wie in den gotischen Kirchen weite Flächen den Malern zur Ausschmückung dargeboten wurden, wird da das Bild seines Lebens nicht schon weit mannigfaltiger und reicher? Allerdings dürfen wir unsere Phantasie nicht zu frei schalten lassen, ja nicht einmal den Angaben, die Giorgio Vasari (1511—1574) in seiner vita di Taddeo Gaddi macht, vollen Glauben schenken; berichtet er doch z. B. ganz bestimmt, Taddeo sei 1350 gestorben, während wir wissen, dass er sicher bis 1366 gelebt hat. Deshalb lassen wir seine Nachrichten hier beiseite und suchen, um einen zuverlässigen Boden zu gewinnen, zu den von ihm benutzten Quellen, zu den ältesten kunsthistorischen Notizen vorzudringen, die bekanntlich zumeist K. Frey aufgedeckt und allgemein zugänglich gemacht hat. Was sie über Gaddi bringen, ist uns von grösserem Werte, als was Vasari berichtet. Da erzählt Cennino Cennini da Colle di Valdelsa[1]) (geb. etwa 1372) in seinem Buche von der Kunst, dass Taddeo Gaddi 24 Jahre Giottos Schüler und dieser sein Pate war. Giotto ist am 8. Januar 1337 gestorben, jener ist danach also 1313 in recht jugendlichem Alter in seine Lehre gekommen. Das mag ja richtig sein, aber Taddeo war sicher nicht die ganze Zeit von 24 Jahren Schüler im eigentlichen Sinne des Wortes. Er führte bereits 1327, 1332 und, wie wir oben gesehen haben, 1333 selbständig Arbeiten aus und hatte auch schon seine eigene Werkstätte. Aber er gehörte zu der Florentiner Künstlergruppe, die in Giotto ihr Haupt und ihren Meister verehrte, seine Kunstart fortführte oder treu bewahrte. Davon erzählt auch der Novellist Franco Sacchetti[2]) in seiner 136. Novelle, in der er Gaddi aussprechen lässt, dass keiner der späteren Maler, so Tüchtiges sie auch leisteten, an Giotto heranreiche und seit ihm die Kunst täglich mehr dahinschwinde. Er hatte mit diesem Ausspruche nicht Unrecht; von allen Malern, die aus Giottos Schule nach Christoforo Landinos Äusserung, wie aus dem Trojanischen Pferde hervorgingen, hat keiner den Meister in der Tiefe der Auffassung erreicht, keiner ist ihm in der Ausführung gleich gekommen. Freilich trat kein absoluter Stillstand ein, ja in manchen Einzelheiten ist ein Fortschreiten unverkennbar, aber im ganzen Trecento ist kein Genie dem Führer nachgefolgt oder hat der Kunst neue Wege gewiesen. Die Zeitgenossen aber oder das zunächst folgende Geschlecht waren stolz auf die scuola Giottesca. Daquesto laudabile uomo [Giotto], so schreibt Filippo Villani,[3]) come da sincero e abbondantissimo fonte uscirono chiarissimi rivoli di pittura, i quali essa pittura rinnovata, emulatrice della natura fecero preziosa e piacevole. In der lateinischen Originalhandschrift Villanis, die von Coluccio Salutato korrigiert worden ist, lesen wir über Gaddi: Taddeus [insuper hedificia tanta] arte depinxit, ut alter Dynocrates vel [Vitruvio], qui architecturae artem scripserit, videretur.[4]) Man sieht, dass hier nur die Naturtreue der Architektur-Malereien gerühmt wird; wenn es aber im italienischen Texte heisst: Taddeo dipoi con tanta arte dipinse, che fu stimato quasi un altro Dinocrate, so wird seine Kunst direkt mit der des Dinocrates, des berühmten Architekten Alexanders d. Gr. (vgl. Pauly-Wissowa, Realencykl. IV, S. 2392 f.), verglichen, und nun lag es nahe, Gaddi

---

[1]) Übersetzt von A. Ilg (Quellenschriften zur Kunstgeschichte I, Wien 1871) S. 47. [2]) Novella CXXXVI ed. Gigli 1860. [3]) Vite d'uomini illustri fierentini. In bibliot. classica ital. N. 21 vol. II p. 450. [4]) K. Frey, il libro di Antonio Billi S. 75.

ebenfalls zu einem Architekten zu machen. So ist die von Vasari verbreitete Überlieferung entstanden, er habe mancherlei Bauten ausgeführt, den 1333 eingestürzten ponte vecchio und den ponte a Trinità wieder aufgebaut, bei dem Bau von Or San Michele mitgewirkt und die Arbeit Giottos am Campanile fortgeführt; auch auf diesem Gebiete sollte Gaddi ein echter Schüler und Nachfolger seines Meisters sein. So lange es an bestimmten Nachrichten über eine solche Tätigkeit in der Baukunst fehlt, können wir den Angaben Vasaris keinen Glauben schenken und müssen sie in das Gebiet der Fabel verweisen.

Lorenzo Ghiberti (1378—1455) erwähnt in seiner nach 1452 verfassten Selbstbiographie[1]) von Taddeo, den er einen „sehr gelehrten Meister von wunderbarem Geiste“ nennt, nur drei Werke:

1. Ein grosses Tafelbild, das Ghiberti besonders rühmt, in Sta. Maria dei Servi zu Florenz. Nach Vasaris Angaben war auf ihm das Wunder des heil. Nikolaus dargestellt, der ein Schiff aus dem Sturme errettete. Es ist bereits 1467 zerstört worden.

2. In der Minoritenkirche in Florenz eine Darstellung eines Wunders des heil. Franziskus; dieser erweckt einen Knaben aus der Familie Spini, der aus dem Fenster gestürzt ist, vom Tode.[2]) Questa storia, sagt Ghiberti, fu fatta con tanta doctrina e arte e con tanto ingegno, che nella mia eta non vida di cosa picta fatta con tanta perfectione. Auch dies Fresko — um ein solches handelt es sich wohl — ist nicht erhalten, was um so mehr zu bedauern ist, als Gaddi auf ihm Giotto, Dante und sich selbst[3]) dargestellt haben soll.

3. In der Minoritenkirche über der Sakristeitür ein Fresko, in dem der zwölfjährige Jesus im Tempel gemalt war. Osw. Sirén führt in seinen Verzeichnissen der Werke Gaddis[4]) ein Fragment dieser grösseren Freskenkomposition auf; ich muss jedoch darauf verzichten, etwas darüber mitzuteilen, da ich von diesem Reste zu wenig sehen konnte.

Diese beiden letzten Arbeiten, die Ghiberti ausserordentlich rühmt, werden auch erwähnt in der Zusammenstellung von kurzen Künstlerviten aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, die K. Frey als il libro di Antonio Billi herausgegeben hat.[5]) Hier werden ausser den genannten noch folgende Arbeiten Gaddis aufgezählt:

1. Das Gemälde in der Mercanzia vecchia zu Florenz, dessen Inschrift bereits erwähnt worden ist. Vasari scheint es noch gesehen zu haben; er sagt, die Wahrheit sei nur mit einem Schleier bedeckt gewesen, die Lüge dagegen in Schwarz gekleidet. Auch diese Malerei ist längst zu Grunde gegangen; wir können bei ihr vielleicht an die Personifikationen der Tugenden und Laster denken, die Giotto in der Arenakapelle zu Padua gemalt hat.

2. Eine Kreuzabnahme in dem Tabernakel an der via del crocifisso; man hat sie wiederfinden wollen in einer depositione, die sich in der R. Galleria antica e moderna zu Florenz befindet. Während Schnaase dies Werk Gaddi zuweist, haben Crowe und Cavalcaselle es als eine Arbeit des Niccolo di Pietra Gerini angesehen. Auch mir scheint das Bild nichts von den Eigenarten unseres Künstlers zu haben, namentlich die Gesichtsbildung ist viel besser, als sie Gaddi darzustellen

---

[1]) In K. Freys Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris III, S. 36 f. [2]) Vgl. über diese oft dargestellte Legende H. Thode, Franz von Assisi. S. 164 ff. [3]) Eine breite Tafel mit den angeblichen Brustbildnissen Gaddo, Taddeo und Angelo Gaddis befindet sich in der berühmten Sammlung von Künstlerbildnissen, die in den Uffizien zu Florenz vorhanden und neuerdings in das zweite Stockwerk verlegt worden ist. Das Bild stammt aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. [4]) O. Sirén, Giotto, S. 150. Giottino (Leipzig 1908), S. 87. [5]) Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella biblioteca nazionale di Firenze. Herausgegeben von K. Frey. Berlin 1892.

versteht. Die mehr äusserliche Ähnlichkeit mit seinen Arbeiten verschwindet bei genauer Betrachtung. Ein Urteil darüber abzugeben, wem es zuzuweisen ist, mag ich mir nicht erlauben.[1])

3. Der Verkauf Christi durch Juda, an einem Bogen im Kreuzgange von S. Spirito gemalt. Das Fresko ist nicht mehr erhalten.

4. Ein Kruzifix oberhalb der Tür in S. Spirito, die in das Refektorium führt; auch dies ist nicht mehr vorhanden.

5. Ein St. Hieronymus in Sta. Maria Novella; gleichfalls vernichtet.

6. Geschichten Hiobs im Campo Santo zu Pisa. Dass Gaddi in Pisa arbeitete, berichtet auch Vasari, und wir werden von seinen dortigen Werken noch hören. Über die Gemälde aus Hiobs Leben, von denen Reste im Campo Santo erhalten sind, herrscht ein Streit. Vasari erwähnt sie als Werke Gaddis nur in der ersten Ausgabe seiner Vite (1550), nicht in den späteren. E. Förster[2]) hat Rechnungen ans Licht gezogen, aus denen hervorgehen soll, dass die „Historie von Hiob" 1371 begonnen wurde und dass Francesco da Volterra sie wahrscheinlich ausgeführt hat. Danach haben wohl alle neueren Kunsthistoriker ihn als den Maler der Fresken angenommen.[3]) Erst neuerdings hat Osw. Sirén[4]) die Darstellung der Hioblegende wieder für Gaddi in Anspruch genommen. Die urkundlichen Beweise scheinen allerdings nicht so sicher zu sein, wie man gewöhnlich glaubt, aber auch Siréns stilkritische Beweise bleiben immerhin recht zweifelhaft. Eine unbefangene Betrachtung weist nicht unbedingt auf Gaddi hin; wenn auch Anklänge an sicher von ihm herrührende Arbeiten vorhanden sind, so scheint namentlich in der Behandlung der Figuren eine Verschiedenheit recht deutlich hervorzutreten, die Köpfe z. B. haben eine andere Form, als sie Gaddi zeichnet, und zu den grossartigen Landschaften, die uns hier teilweise entgegentreten, hat er sich sonst nicht aufgeschwungen. Die Ähnlichkeiten erklären sich wohl daraus, dass der Maler auch Giottos Schule angehörte und von der Kunst Sienas nicht berührt war, für Gaddi aber kann ich sie nicht in Anspruch nehmen, bevor nicht eine genauere Untersuchung dieser Fresken erfolgt ist und gute Reproduktionen einen Vergleich ermöglichen. Es muss deshalb diese interessante Frage einer späteren Erörterung vorbehalten bleiben. Das eine aber ist unbedingt zuzugeben, dass, wenn sie tatsächlich Gaddis Werke sind, dieser Künstler viel höher einzuschätzen ist, als es bisher der Fall ist.

7. Die Gemälde in der Baroncelli-Kapelle zu Sta. Croce in Florenz. Diese liegt am Ende des rechten Querschiffes und ist nach einer Inschrift im Februar 1327 vollendet worden.[5]) Rechts vom Eingange steht ein Grabmonument, über dem eine Madonna als Brustbild gemalt ist; es ist wahrscheinlich auch um 1327 von Taddeo fertiggestellt, heute aber im einzelnen schwer zu erkennen. Ein besseres Geschick haben die Fresken in der Kapelle selbst gehabt, wenn auch sie nicht ganz unberührt erhalten sind. Wahrscheinlich hat Gaddi sie in den Jahren 1332 bis 38 gemalt.[6]) Links vom Eingange sind in einer Bogenlünette Joachims Vertreibung aus dem Tempel

---

[1]) K. Schnaase VII, S. 418. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 301, II, S. 192. Beschrieben wird das Bild von H. Detzel, Christl. Ikonographie II, S. 446 f. Photographie Anderson No. 8240. [2]) E. Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte (Leipzig 1835), S. 113–115. [3]) Crowe u. Cavalcaselle I, S. 325 ff. Schubring, Pisa S. 91 ff. Philippi, Kunst der Renaissance in Italien I, S. 107. K. Woermann, Gesch. der Kunst II, S. 378. F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst II, 2, S. 168. A. Venturi V, p. 829 sgg. [4]) O. Sirén, Giotto S. 141–143. [5]) Crowe u. Cavalcaselle I, S. 254. [6]) Venturi V, p. 531. Worauf die Angabe R. Muthers (Geschichte der Malerei. Leipzig 1910. I, S. 48) beruht, dass diese Bilder 1352–56 hergestellt seien, kann ich nicht erkennen.

und die Verkündigung an Joachim, darunter in vier Feldern die Begegnung Annas mit Joachim, die Geburt, der Tempelgang und die Vermählung der Maria dargestellt. An der Wand gegenüber dem Eingange sind oberhalb und rechts und links vom Fenster folgende Szenen gemalt: Die Verkündigung, die Heimsuchung, die Verkündigung des Engels an die Hirten, die Geburt Christi, die Erscheinung des Sternes und die Anbetung der Könige. Diese 12 Darstellungen aus dem Marienleben bieten des Interessanten ungemein viel, besonders wenn man sie mit den Gemälden Giottos in der Arenakapelle zu Padua vergleicht, die etwa 30 Jahre früher angefertigt worden sind. Für einen solchen Vergleich wäre es sehr wünschenswert, die verschiedenen, von beiden Künstlern gemalten Szenen in Nachbildungen nebeneinander zu stellen. Das ist hier nicht möglich, auch nicht mehr durchaus nötig, seitdem wenigstens sechs der Fresken Gaddis in Venturis[1]) grossem Werke veröffentlicht sind und mit den wiederholt publizierten Fresken Giottos[2]) verglichen werden können. Besser freilich wird man tun, Photographien von beiden Reihen zu benutzen.[3])

Man gewinnt den Eindruck, dass die Darstellungen Giottos grosse Ruhe, Einheit und Würde zeigen, während die Gemälde Gaddis lebhafter, unruhiger sind und viel mehr Nebenpersonen aufweisen. Sogleich auf dem ersten Bilde, der Zurückweisung des Opfers Joachims, sehen wir in Padua nur vier Personen, — ein Priester empfängt das Opfer eines knieenden Jünglings, ein anderer weist das Joachims ab —, in der Baroncelli-Kapelle dagegen sind 8 Personen dargestellt. Joachim wird von dem Priester fast zurückgestossen, und drei Männer sehen diesem Vorgange mit lebhafter Bewegung zu, während im Hintergrunde noch ein Zuschauer steht und zwei andere am Altar entweder knien oder sich zum Darbringen des Opfers niederbeugen. Der Bau, durch den Giotto den Tempel in seiner einfachen Weise andeutet,[4]) ist bei Gaddi zu einer dreischiffigen Kathedrale mit langen dünnen Säulen umgestaltet. Joachim voll Trauer, dass sein Opfer als das eines kinderlosen Mannes zurückgewiesen ist, geht zu seinen Hirten auf das Land und empfängt dort die Verheissung des Engels, ihm werde eine Tochter geboren werden. Bei der Darstellung dieser Szene giebt Giotto eine ganz einfache Landschaft, während Gaddi ein Felsengebirge malt; auf einem Absatze ruht Joachim, dem ein schwebender Engel aus der Höhe die trostreiche Botschaft bringt, zwei Hirten sehen mit Aufmerksamkeit diesem Vorgange zu, ein anderer sitzt am Fusse des Berges Flöte spielend unter den Schafen. Gaddi malt neben den stilisierten Bäumen bereits einzelne bestimmte Pflanzen, er sucht auch auf diese Weise die Szenerie, in der nicht mehr die drückende Enge herrscht, zu beleben und zu erweitern.[5]) Bei der Begrüssung des zurückkehrenden Joachim und der ihm entgegeneilenden Anna vor der goldenen Pforte zu Jerusalem bringt Giotto zwar mehr Personen als Gaddi an, aber dieser verschiebt die Handlung ein wenig und malt als Hintergrund die Kuppeln und Häuser von Jerusalem, die über die Mauer herüberragen. Es ist von Interesse zu erfahren, wie gut dem Maler hier der Versuch gelungen ist, die heilige Stadt darzustellen,[6]) und wie er in einem gewissen Naturalismus über seinen Meister hinausgegangen ist. Sicher bietet er in dem Hintergrunde etwas ganz Neues. Eine andere Frage ist es, ob es glücklich

---

[1]) A. Venturi V, p. 524–30. [2]) z. B. in Thodes Giotto Abb. 74 ff. [3]) Gaddis Fresken in der Ausgabe Brogi N. 6920 28, 6931, 6837–38. Vgl. die Beschreibung der Bilder bei Crowe u. Cavalcaselle I, S. 291 f., Venturi V, p. 524 sgg. — Es ist sehr interessant, die Fresken Gaddis mit denen in der Rinuccini-Kapelle (Sta. Croce) zu vergleichen, die sein Schüler Giovanni da Milano gemalt hat (Venturi V. p. 904 sgg.). [4]) Vgl. J. Volkmann, Die Bildarchitekturen vornehmlich in der italienischen Kunst (Dissert. Berlin 1900) S. 76. [5]) Vgl. F. Rosen, Die Natur in der Kunst S. 37. J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst von Giotto bis Rafael S. 88. [6]) F. Rosen a. a. O. S. 46 ff. Abbildung im „Klassischen Bilderschatz" No. 529.

war, den Diener Joachims, der im übrigen mit grosser Naturtreue gemalt ist, so sehr hervortreten zu lassen; es wird dadurch der Blick von dem sich begrüssenden Ehepaare abgelenkt. Ebenso ist nicht zu leugnen, dass die Begrüssungsszene Giottos grössere Zärtlichkeit zeigt; der Kuss, in dem Joachim und Anna sich vereinigen, erregt das Erstaunen der zuschauenden Frauen. Auf Gaddis Fresko dagegen begrüssen sich beide ganz zeremoniell, etwa in der Weise, wie wir es auf zahlreichen Bildern von der visitazione sehen. Die Darstellung der Geburt Mariä zeigt, wie sie Gaddi giebt, einen Fortschritt gegenüber Giotto; er malt Anna sitzend vor dem Bette mit dem Kinde im Arm, eine andere Frau hockt daneben und spielt mit der Kleinen. Die später immer wieder gemalte Dienerin kommt mit einem Korbe auf dem Kopfe in das architektonisch nur angedeutete Gemach hinein. Die Szene ist einfach und anschaulich dargestellt, während Giotto auf demselben Bilde einen doppelten Vorgang schildert, wie das Kind von der im Bette sitzenden Mutter entgegengenommen und zugleich von einer Magd gesäubert wird. Ungemein lebhaft sind die beiden Fresken des Tempelganges und der Vermählung der Maria von Gaddi behandelt; hier tut er sich etwas zu gute in der Anhäufung von Personen, in Architektur- und Hintergrundsmalerei. Es sind dort 23, resp. 28 Personen zu zählen. Die Architektur des Tempels mit zahlreichen Stufen und Nebengebäuden ist sehr reich, aber wenig glücklich komponiert, dieser mehr als künstliche Aufbau hat etwas Verwirrendes.[1]) Neu sind die Personen, die aus Fenstern den Vorgängen zuschauen. Ebenso ist von ihm die Gartenmauer mit den darüber ragenden mannigfaltigen Bäumen neu in die Kunst eingeführt, ein Motiv, das später von der Florentiner Malerei mit Vorliebe immer wieder verwandt worden ist; auch die Pflanzen sind von Gaddi bereits richtiger und naturgetreuer gemalt worden.[2]) Dass sich unter den Personen ganz merkwürdig gezeichnete Gestalten befinden, dass namentlich die Kinder als Erwachsene in kleiner Figur dargestellt werden, mag nebenbei erwähnt werden, in dieser Beziehung hat die Schule Giottos keinen Fortschritt über ihren Meister gemacht. Von grösserer Wichtigkeit ist es, dass man bei genauerem Betrachten der Bilder bemerkt, wie sich die Darstellung Gaddis gegenüber der Giottos veräusserlicht; dort glaubt man eine Vorstellung auf der Bühne zu sehen, in der das innere Leben nicht hervortritt, bei Giotto dagegen bewundern wir die mit noch recht ungeschickten Mitteln angedeutete Innerlichkeit. Mit welcher mütterlichen Zärtlichkeit lässt er Anna die junge Tochter die Stufen hinaufgeleiten, bei Gaddi steht sie ebenso wie die andern Zuschauer in feierlicher Pose dabei.[3])

Auf den ersten Fresken der zweiten Wand in der Baroncelli-Kapelle fällt auf, dass Maria die Verkündigung des oben schwebenden Engels nicht kniend, sondern sitzend empfängt[4]) und dass bei der visitazione Elisabeth vor Maria in die Knie sinkt. Diese Änderung mag zum Teil aus äusseren Gründen des Raumes erfolgt sein. Sehr interessant ist das Fresko, das die Verkündigung an die Hirten darstellt. Die Landschaft ist ähnlich der, die auf dem Bilde von Joachim und dem Engel gemalt ist. Der Engel erscheint in hellem Lichte und strahlt einen schimmernden Glanz auf die beiden Hirten aus, während sonst das Dunkel der Nacht auf dem Bilde ruht. Diese Lichtbehandlung, eine Art von Clairobskur-Stimmung, ist etwas Neues, und Giotto hat ein solches malerisches Mittel nicht angewandt.[5]) Recht ähnlich ist das Fresko, in dem dargestellt wird, wie das Christuskind in einem Stern den Magiern erscheint und gleichfalls strahlendes Licht über sie

---

[1]) Vgl. Volkmann a. a. O. S. 89. Sirén, Giotto S. 42. [2]) Vgl. Rosen a. a. O. S. 37 ff. Abbildung im „Klass. Bilderschatz“ No. 79. [3]) Vgl. Venturi V, S. 528: Qui par che Maria declami e tutti i personaggi declamino. Vgl. Sirén S. 42. [4]) Abbildung bei Venturi-Schreiber, die Madonna (Leipzig o. J.) S. 169. [5]) Vgl. Sirén S. 140 f. K. Schnaase VII, S. 419.

verbreitet; die Wirkung ist trotz der hölzernen und steifen Figuren nicht übel. Im Gegensatz zu diesen sind die Bilder von der Geburt Christi[1]) und der Anbetung der drei Könige schlicht gehalten, ja einfacher als die Fresken Giottos.

Betrachtet man die ganze Reihe der Bilder, so hat man wohl den Eindruck, als fehle ihr die einheitliche Stimmung, die Giottos Fresken auszeichnet. Sie scheinen vom Künstler ungleichmässig ausgeführt zu sein, bei einzelnen liess er seine Phantasie in reichem Masse walten[2]) und stattete die einfache Szenerie mit aus dem Leben gegriffenen Zügen aus, die zum Teil naiv, fast alle anmutsvoll in der Erfindung sind.[3]) Bei anderen begnügte er sich mit einer Ausführung der Ideen seines Meisters, dessen Art er bisweilen in übertriebener Weise wiedergab.[4]) Die menschlichen Figuren versteht er noch weniger nachzubilden, als Giotto; sie sind bei ihm steif und eckig, den Köpfen giebt er eine gleichmässige Eiform mit kaum merklich vorspringender Nase.[5]) Trotz solcher und anderer Mängel kann man aber nicht behaupten, dass die Fresken in der Baroncelli-Kapelle einen Rückschritt gegen die in Padua bilden, sie sind im Gegenteil in einer Richtung, der szenischen Ausgestaltung, als ein Fortschritt anzusehen.

Die an der Decke gemalten allegorischen Figuren der acht Tugenden sind im Vergleich mit den bekannten Personifikationen, die Giotto in der Arenakapelle angebracht hat, wenig bedeutend.[6])

Die aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende Handschrift, welche K. Frey als codice Magliabechiano herausgegeben hat,[7]) enthält auch eine Vita di Taddeo Gaddi; sie ist durch eine geschickte Verbindung der Nachrichten zusammengebracht, die Ghiberti und Billi überliefern, enthält daher über die Werke unseres Künstlers nichts Neues. Dagegen bringt das 1510 in Florenz erschienene Memoriale di molte statue et picture ecc., das Franciscus Sanctis Jacobi de Albertinis[8]) verfasst hat,[9]) eine Erweiterung der Nachrichten über Gaddis Arbeiten. Er nennt in Sta. Maria Annunciata eine von ihm gemalte Kapelle des heil. Nikolaus, in Sta. Croce ausser der Baroncelli-Kapelle die des heiligen Andreas und unter anderen Gemälden, die sich dort befinden, eine „expositione di Christo sopra le porte allata al sepulchro di Desiderio“, ferner in S. Spirito 6 Gemälde Gaddis, die nicht näher bezeichnet sind. Es lässt sich heute nicht mehr entscheiden, ob diese Zuweisungen richtig sind.

Das Memoriale di curiosità artistiche in Firenze, das der canonico Antonio Petrei[10]) (gest. 1570, Jan. 16.) verfasst hat, bietet für unsern Maler wenig Neues; er führt Werke Gaddis an, von denen die meisten bereits erwähnt sind. Interessant ist es aber, dass er in Sta. Croce nennt: Storie di Santo Francesco in sagrestia negli armarii, Arbeiten, die er Giotto und Gaddi zuzuschreiben scheint. Das ist die einzige ältere Erwähnung der später zu behandelnden Bilder, die sich an den Schranktüren in der Sakristei von Sta. Croce befanden.

Diese Nachrichten hat Vasari fast sämtlich für seine vita di Taddeo Gadi benutzt. Er fügt aber noch eine grosse Zahl von Werken hinzu, ohne dass wir im einzelnen entscheiden können,

---

[1]) Vgl. Sirén S. 43. [2]) Dass Gaddi phantasielos war, wie Crowe u. Cavalcaselle (I, S. 292) behaupten, ist entschieden zu bestreiten. [3]) K. Schnaase VII, S. 419. v. Rumohr, Italien. Forsch. II, S. 80. [4]) Sirén S. 141. [5]) F. Rosen a. a. O. S. 37. [6]) Vgl. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 264. A. Venturi p. 531 (bildet 3 Fresken ab). O. Sirén, Giotto S. 150. [7]) Il codice Magliabechiano cl. XVII, 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti scritte da Anonimo Fiorentino. Herausg. von K. Frey. Berlin 1892. S. 54 f. 237—240. [8]) Vgl. über ihn die Einleitung zu der von A. Schmarsow besorgten Ausgabe seines opusculum de mirabilibus Romae (Heilbronn 1886). [9]) Herausgegeben von M. Jordan in der deutschen Ausgabe von Crowe u. Cavalcaselle Bd. II, Anhang. [10]) K. Frey, il libro di Antonio Billi, S. 54—63.

ob er sie aus eigener Kenntnis und nach eigenem Urteil oder auf Grund einer Tradition dem Künstler zuschreibt. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, alle seine Angaben nachzuprüfen, wir müssen uns auf die Arbeiten beschränken, die noch erhalten sind.

Vasari eigentümlich ist die Nachricht, dass Gaddi in Pisa, Casentino und Arezzo gearbeitet hat. Dort hat er in S. Francesco den Chor mit Fresken aus dem Leben der Heiligen Franziskus, Andreas und Nikolaus 1342 ausgemalt, wie die oben angeführte Inschrift bezeugt. Diese sind nicht mehr erhalten, dagegen sind noch Reste der Gewölbemalereien vorhanden, in denen allegorische Figuren von Tugenden und schwebenden Heiligen dargestellt sind. Franziskus sitzt zwischen Glaube und Hoffnung; die Keuschheit hat eine Lilie und Veilchen, die Demut und Klugheit haben Bücher in den Händen, der Gehorsam trägt ein Joch. Soweit diese Reste noch zu erkennen sind, hat man den Eindruck, dass sie sich stark an Giottos Motive anlehnen.[1]) Von anderen Arbeiten in Pisa oder von denen, die Gaddi in Arezzo und Casentino ausgeführt haben soll, ist nichts mehr erhalten. Dort soll er von seinem Schüler Giovanni da Milano,[2]) hier von Jacopo da Casentino[3]) unterstützt worden sein.

Die neueste Zusammenstellung der erhaltenen Werke Gaddis hat Osw. Sirén gegeben; er teilt in seinen Werken über Giotto und Giottino[4]) Kataloge der Werke von Florentiner Malern des Trecento mit, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Für Gaddi hat er bereits eine Ergänzung hinzufügen können.[5]) Da er die Gründe für seine Bestimmung nicht angiebt, so ist es nicht immer leicht zu erkennen, was ihn im einzelnen zu seiner Zuweisung bewogen hat, aber es ist interessant und lehrreich, die einzelnen Werke kurz zu prüfen. Eine Entscheidung ist indessen für mich nicht immer möglich, da ich nicht alle von Sirén aufgezählten Werke kenne und Photographien von manchen nicht erhalten konnte.

Neben den schon erwähnten oder beschriebenen Fresken Gaddis sind an erster Stelle die im alten Refektorium von Sta. Croce zu nennen. Dort befindet sich das grosse Abendmahl, das heute wohl allgemein als eine der besten Arbeiten unseres Meisters gilt.[6]) Vasari erwähnt diese Arbeit nicht und kennt nur eine Darstellung des letzten Mahles im Kreuzgange von S. Spirito; es mag dahingestellt bleiben, ob dies ein Irrtum ist. Ohne architektonischen Hintergrund hat Gaddi eine lange Tafel gemalt, hinter der in strenger Haltung Christus mit 11 Jüngern sitzt, Johannes in der bekannten halb liegenden Stellung; vor dem Tische sitzt Judas in kleiner Figur. Es ist ein Zeremonienbild ohne Handlung, bietet aber in der schlichten Anordnung, dass alle Teilnehmer ausser dem Verräter den Beschauer ansehen, etwas Neues. Der Maler hat die bisher übliche Art, die Jünger um den Tisch herum anzuordnen, aufgegeben und damit einen neuen oder bisher nur in Plastiken und Miniaturen bisweilen gebrauchten Typus in die Malerei eingeführt. Auch ist Gaddis Fresko, soweit bekannt ist, die erste Darstellung der ultima cena in einem Refektorium, und er hat damit an diese Stelle einen sehr passenden Vorgang aus der heiligen

---

[1]) Vgl. Burckhardt, Cicerone S. 610. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 303. Thode, Franz von Assisi S. 527, 535, 537, 540. Al. da Morone (Pisa illustrata, tom. III [Livorno 1812] S. 59) hat diese Fresken nicht mehr sehen können. [2]) Crowe u. Cavalcaselle I, S. 335. Venturi, l. c. V, p. 891 sgg. [3]) Venturi V, p. 864. [4]) Osw. Sirén, Giotto S. 150 f. Giottino S. 87 ff. [5]) Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), S. 1121. [6]) Vgl. über dies Bild Crowe u. Cavalcaselle I, S. 299 f. Burckhardt, Cicerone III, S. 608c. H. Riegel, Über die Darstellung des Abendmahls besonders in der toskanischen Kunst (Leipzig 1882), S. 31-38. Engelhardt, Die künstlerischen Behandlungen des heil. Abendmahls, Christl. Kunstblatt 1871, S. 18—20. Kraus-Sauer, Geschichte der christlichen Kunst II, 2, S. 212. H. Thode, Franz von Assisi S. 476. H. Detzel, Christl. Ikonographie I, S. 338.

Geschichte gesetzt. Eine seltene Würde und Feierlichkeit liegen über dem Bilde, das Burckhardt „eines der reinsten und gewaltigsten Werke des 14. Jahrhunderts“ nennt; alle die ablenkenden, ja fast störenden Kleinigkeiten, die sich namentlich seit Ghirlandajo auf den Bildern des Abendmahles breit machen, fehlen hier, nichts stört die Ruhe und Stille des Augenblickes, in dem das Wort des Heilands: „Einer von euch wird mich verraten!“ fällt. Die Wirkung zeigt sich nur in den gemessenen, vornehmen Handbewegungen; in den Gesichtern, die zumeist in der ungeschickten Eigenart Taddis gezeichnet sind, tut sich eine innere Erregung kaum kund. Trotzdem erscheinen die Jünger, in faltige Gewänder gehüllt, als prachtvolle Gestalten, und das grosse Bild muss, als es noch nicht beschädigt war und in frischen Farben glänzte, von bedeutender Wirkung gewesen sein. Oberhalb dieses Abendmahls ist eine grosse Kreuzigung gemalt, an dem Kreuzesstamm kniet ihn umfassend Franziskus, zur Rechten sind vier Heilige, zur Linken kniend in kleiner Figur eine Frau, die Stifterin des Bildes, Johannes und die Gruppe der heiligen Frauen, unter denen die Mutter Jesu in Schmerz zusammenbricht, dargestellt. Hinter dem Kreuze ist im Zusammenhange mit ihm der Stammbaum Jesse mit zahlreichen Figuren und Spruchbändern gemalt. Man gewinnt bei der Betrachtung den Eindruck, als sei Christus am Kreuze von Gaddi, die übrigen Personen dagegen von anderen Schülern Giottos hergestellt worden. Zu beiden Seiten dieses grossen Fresko befinden sich kleinere Bilder: rechts das Gastmahl des Pharisäers und der heil. Benediktus in der Wüste, links die Stigmatisierung des Franziskus und eine Szene aus der Legende des heil. Ludwig. Von diesen scheint nur das Gastmahl sicher von Taddeo gemalt zu sein, bei den andern ist das nicht wahrscheinlich; es sind Vermutungen verschiedener Art über die Künstler geäussert worden.[1])

In der Kapella Bardi zu Sta. Croce befindet sich ein Fresko, auf dem dargestellt ist, wie der Leichnam Christi in einen Sarkophag gelegt wird, an dem das Bild einer knienden Frau, unzweifelhaft der Stifterin, angebracht ist. Um ihn stehen neun Personen, teils mit der Niederlegung beschäftigt, teils klagend oder den Heiland umfassend und küssend.[2]) Sirén führt dies stark übermalte Bild in dem Katalog der Werke Gaddis auf; es hat manche Anklänge an seine Kunst, trotzdem glaube ich nicht, dass es von ihm herrührt. Einige Köpfe, besonders der des Joseph von Arimathia, der die Salbenbüchse und drei Nägel trägt, entsprechen seiner Art recht wenig.

In der Sakristei von Ognissanti in Florenz befindet sich ein Fresko, das Christus am Kreuz, und daneben Maria, Johannes, Magdalena, Antonius und Benediktus darstellt.[3]) Der Gekreuzigte ist von derselben Hand gemalt wie der im Refektorium von Sta. Croce und demnach für ein Werk Gaddis anzusehen; auch die anderen Figuren weisen auf ihn hin, so dass dies Bild ihm wohl mit Sirén zuzuschreiben ist.[4])

Über zwei von ihm Gaddi zugewiesenen Fresken im Castello zu Poppi (Szenen aus dem Leben Mariä, Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten) und in Sta. Verdiana in Castel Fiorentino (grosse sitzende Madonna)[5]) vermag ich nicht zu urteilen.

Von Madonnenbildern, die Sirén in seinem Katalog aufführt, scheint nur das in den Uffizien befindliche in Lünettenform[6]) nicht von Gaddi zu sein; weder die Madonna noch das Kind erinnern direkt an seine Art. Dagegen ist er gewiss der Maler des Altarwerkes in Sta. Felicità zu Florenz.[7]) Ebenso stammt von ihm ein Madonnenbild in St. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoja;

---

[1]) Über diese Malereien handeln zum Teil ungenau Crowe u. Cavalcaselle I, S. 299. Thode, Franz von Assisi S. 546. Giotto S. 144. Burckhardt, Cicerone S. 608. [2]) Photographie Brogi No. 6980. Vgl. Venturi V, p. 551. [3]) Photographie Brogi No. 6368. [4]) Vgl. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 300. [5]) Sirén, Giotto S. 79, 151. Giottino S. 88. Monatshefte für Kunstwissenschaften I (1908), S. 1121. [6]) Photographie Brogi No. 7403. [7]) Burckhardt, Cicerone S. 608m. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 301.

dass er für diese Kirche gearbeitet hat, scheint urkundlich festzustehen.[1]) Diese Tafel, für die Sirén das Datum 1353 angiebt, zeigt die Madonna zwischen vier Heiligen, über ihnen die Verkündigung und acht Prophetenbilder.[2]) Sicher ist von unserm Meister die bezeichnete und datierte (1355) Madonna in Siena. Die thronende Jungfrau hält das Kind auf dem Schoss, das in einer Hand einen Vogel trägt, mit der andern einen Finger der linken Hand der Mutter umklammert. An beiden Seiten des Thrones sind ganz gleichmässig angeordnet je eine stehende weibliche Heilige und je zwei kniende Engel mit Blumen oder mit einem Räuchergefäss. Ein Vergleich dieses Bildes mit der Madonna Giottos in der Akademie in Florenz[3]) lässt recht den Unterschied erkennen, der zwischen dem Meister und dem Schüler in der Darstellung von Personen besteht. Das Gesicht der Madonna Giottos zeigt wahrhaft schöne Züge, aus denen ein ernstes tiefes Nachdenken spricht, bei Gaddi sind diese sehr vergröbert, Augen, Nase und Mund wenig gelungen. Auch das Kind hat bei ihm nichts von dem göttlichen Ernst und der anmutenden Huld, die Giotto ihm gibt. Dies Bild beweist, dass Gaddi in manchen kleinen Zügen nur Äusserlichkeiten von seinem Lehrer übernommen hat, einer Aufgabe aber, die Gottesmutter wirklich in grossartiger und tiefer Auffassung darzustellen, nicht gewachsen war.[4])

Andere Madonnenbilder, die Sirén Gaddi zuweist, wie in S. Martino a Mensola bei Florenz, in Poggibonsi,[5]) Settignano, in New-York,[6]) sind mir unbekannt.[7])

Eine Geburt Christi im Museum af fine arts zu Boston[8]) kann von Taddeo sein, manche Einzelheiten, z. B. die Blumen, deuten auf ihn. Doch möchte ich nicht wagen, nach einer ziemlich unklaren Photographie ein bestimmtes Urteil abzugeben. Sirén erklärt es jetzt nur für ein Bild aus Gaddis Schule.[9]) Über das von ihm besonders gerühmte Predellenstück, das sich im Museum zu Dijon befindet und ebenfalls die Geburt Christi darstellt, habe ich keine Auskunft erhalten können;[10]) ebenso fehlt mir Kenntnis von dem in New-Haven, Mass., U. S. A., befindlichen Bilde von Christi Grablegung und von dem Kruzifix, das in St. Giorgio zu Ruballa bei Florenz ist.

Eine schöne Verkündigung befindet sich in St. Ansano bei Florenz,[11]) ein Bild, das Sirén ebenfalls Gaddi zuschreibt. Wie auf dem Fresko in der Baroncelli-Kapelle sitzt die Jungfrau, und vor ihr lässt sich der Engel, der eine Lilie in der Hand trägt, auf ein Knie nieder. Der thronartige Sitz der Madonna, der vor einem nur in seinem höchsten Teile angedeuteten Palaste zu stehen scheint, die ganze Körperhaltung, sowie die Gesichtsbildung weisen entschieden auf unsern Meister hin. Es ist ihm aber auch hier nicht gelungen, die tiefe seelische Bewegung der beiden Personen zum Ausdruck zu bringen; die Gesichter, die nicht ohne Anmut sind, haben einen ruhigen, ja kalten Zug. Gott-Vater schwebt in der Luft und sendet eine Taube herab, wie es bei Bildern von der Verkündigung häufig dargestellt ist.

---

[1]) Die von Venturi (V, p. 831, 836) zitierte Arbeit von Alb. Chiapelli (di una tavola dipinta da Taddeo Gaddi e di altre pitture nella chiesa di S. Giovanni Fuorcivitas im Bulletino stor. pistoiese II) ist mir nicht zugänglich gewesen. [2]) Sirén, Giottino S. 88. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 301. [3]) Vgl. Thode, Giotto Abb. 38. [4]) Vgl. Burckhardt, Cicerone S. 611n. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 297. Venturi p. 538 sg. [5]) Vielleicht das von Thode (Franz von Assisi S. 506) erwähnte Bild. [6]) The New York Historical Society schreibt mir, dass sie ein Bild Gaddis „Madonna von 10 Heiligen umgeben" (Sirén, Giottino S. 88) nicht besitze, dagegen von ihm eine Kreuzigung (No. 183) und St. Hieronymus, Dominikus und St. Franziskus (No. 184) habe. Eine Prüfung dieser Angaben war nicht möglich. [7]) Sirén, Giottino S. 88. [8]) Eine Photographie verdanke ich der Direktion dieses Museums. [9]) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908, S. 1121. [10]) Der Konservator des Museums schreibt, dass dort kein Bild Gaddis vorhanden sei; ohne nähere Bezeichnung ist deshalb Siréns Angabe nicht nachzuprüfen. [11]) Photographie Brogi No. 7753.

Von ganz besonderem Interesse für die Beurteilung Gaddis sind die 24 kleinen Tafeln, die von den Schranktüren in der Sakristei von Sta. Croce herrühren; 22 von ihnen befinden sich in der Akademie in Florenz, zwei im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Diese Bilder in Vierpassform (0,35—0,30 m hoch, 0,28—0,35 m breit) stellen Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus (11) und Christi (13) dar. Man hat früher die viel behandelten Stücke für Arbeiten Giottos angesehen,[1]) später meinte man, sie seien von ihm nur komponiert, aber von seinen Schülern, namentlich von Gaddi, ausgeführt,[2]) heute aber ist man immer mehr der Ansicht geworden, dass sie ganz von Gaddi herrühren.[3]) Ein Vergleich mit den Werken Giottos in Padua oder Assisi zeigt, wie mir scheint, ganz deutlich, dass er an diesen Bildern direkt nicht beteiligt gewesen sein kann, dagegen ist es noch zu untersuchen, ob alle von der Hand Gaddis herrühren; man hat den Eindruck, als seien verschiedene Künstler daran tätig gewesen. Eine genauere Behandlung dieser Bilder, die alle in Photographien vorliegen, zum Teil auch in den Werken Detzels oder Venturis[4]) abgebildet sind, ist an dieser Stelle des beschränkten Raumes wegen nicht möglich, aber es ist durchaus zu wünschen, dass ihnen wieder mehr Aufmerksamkeit zugewendet werde. Sie sind gewiss keine Meisterwerke, aber ikonographisch von hohem Werte, da sie es ermöglichen, uns eine Vorstellung davon zu machen, wie man nach Giotto die Ereignisse im Leben Christi und Francisci auffasste und darstellte. Freilich darf man dabei nicht vergessen, dass Giotto grosse Fresken an den Kirchenwänden malte, Gaddi und seine Gefährten dagegen eine Dekoration für einen Schrank herstellten. Mit Recht ruft Schubring aus: „Welche spätere Zeit hat solchen Schmuck für ihre Schränke übrig gehabt?"[5]) Als Abschlussstücke zu diesen Tafeln sollen zwei grössere Bilder, die Verkündigung und die Himmelfahrt Christi darstellend, gehören; sie befinden sich jetzt im Magazin der Akademie in Florenz und sind mir nicht bekannt geworden.[6])

Mit diesen kleinen Tafeln können wir in Zusammenhang bringen die Flügelaltärchen Gaddis, auf die wir zum Schlusse noch ein wenig eingehen. Diese kleinen Klappaltäre, die der Privatandacht vornehmer Personen dienten, scheinen seit dem 10. oder 11. Jahrhundert in Gebrauch gekommen zu sein,[7]) es waren wohl anfänglich meist Elfenbein-[8]) oder Goldschmiedearbeiten, die aus einem Mittelstück und zwei seitlichen, zusammenzuklappenden Flügeln bestanden. In Florenz wurden sie im Anfange des 14. Jahrhunderts sehr beliebt, manche Männer und Frauen liessen sich solche Altärchen herstellen, um sie in ihren Gemächern aufzustellen oder auf Reisen mitzunehmen. Gewöhnlich waren die beiden Flügel geschlossen, zur Andacht aber öffnete man sie und hatte dann seine Freude daran, recht goldstrahlende, leuchtende und schimmernde Bilder vor sich zu sehen, als ob man in den himmlischen Glanz hineinblicke. So bildete sich entsprechend dieser Liebhaberei bald eine eigene Kunst aus, der sich auch berühmte und angesehene Maler widmeten.[9]) Sie erinnert

---

[1]) Vgl. F. v. Rumohr II, S. 63 f. K. Schnaase VII, S. 401. H. Riegel, Über die Darstellung des Abendmahls, S. 26 ff. [2]) Burckhardt, Cicerone S. 609. Thode, Giotto S. 144. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 297 f. Dobbert im Jahrbuche der Kgl. Preussischen Kunstsammlungen VI (1885). S. 159. [3]) Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum. 5. Aufl. S. 144. A. Venturi V, p. 540 sgg. [4]) Detzel I, S. 239, 307. Venturi V, p. 541—547. Die beiden Berliner Bilder bei Posse, Die Gemäldegallerie des Kaiser-Friedrich-Museums I, S. 8, 9. [5]) Moderner Cicerone: Florenz II, S. 116. — Thode behandelt in dem Abschnitte: Die Darstellungen der Franz-Legenden (Franz von Assisi S. 100 bis 183) auch diese Bilder. [6]) Sirén, Giottino S. 87. Vgl. J. Guthmann, Die Landschaftsmalerei usw. S. 88, 116. [7]) Vgl. F. X. Kraus, Gesch. der christl. Kunst II, 1, S. 463. H. Bergner, Handbuch der kirchl. Kunstaltertümer in Deutschland, S. 270 f. [8]) Vgl. das Triptychon aus der Werkstätte der Embriachi im Saal der Elfenbeine im Bargello zu Florenz. [9]) Vgl. P. Schubring im Jahrbuche der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XXI (1900), S, 163.

in manchen Zügen an die kunstvolle Malerei der Miniaturen, mit denen Handschriften geschmückt wurden. Der Gegenstand der Darstellung, natürlich der biblischen Geschichte oder der Heiligenlegende entnommen, wechselte nach dem Geschmack und der Liebhaberei der Besteller, fast immer nahm aber die Madonna die bevorzugte Stelle auf dem Mittelstücke ein. Solche Flügelaltäre oder Triptycha sind in grosser Zahl angefertigt worden, doch wohl erst zum kleineren Teil allgemeiner Kenntnis zugänglich. In Neapel soll sich einer vom Jahre 1312 befinden.[1]) Vom Jahre 1333 ist das köstliche kleine Triptychon datiert, das im Museum des Bigallo zu Florenz aufbewahrt wird. Hier kann man recht einen Eindruck davon gewinnen, wie das von Gold strahlende Innere auf den andächtigen Beschauer wirken musste, wenn es sich ihm plötzlich erschloss. Über den Künstler, der es verfertigte, ist vor einiger Zeit eine neue Hypothese aufgestellt worden;[2]) von Gaddi stammt es gewiss nicht her. Erwähnt mag noch werden ein Flügelaltärchen von 1336 in Florentiner Privatbesitz.[3])

Dass auch Gaddi solche Kunstwerke hergestellt hat, ist sicher. Er hat selbst den bekannten Flügelaltar in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) als seine Arbeit bezeichnet (vgl. S. 7). Dies kleine Werk (0,61 m hoch und bei aufgeklappten Flügeln 0,76 m breit) ist so viel beschrieben und so oft abgebildet,[4]) dass es nicht nötig ist, hier näher darauf einzugehen, aber es darf vielleicht nachdrücklich darauf hingewiesen werden, dass das Berliner Museum in ihm ein besonders wertvolles Stück unseres Meisters besitzt. Wer seine Arbeiten in Italien nicht studieren kann, ist hier in der Lage zu beobachten, wie er in der Kleinmalerei Treffliches leistete, wie er es verstand, die einzelnen Szenen aus dem Leben Christi oder des heiligen Nikolaus anschaulich darzustellen. Man sieht dabei über die Mängel leicht hinweg. Die Stifterporträts sind unten angebracht, ein Vorgang, der in dieser Zeit selten ist;[5]) wie die dargestellten Heiligen oder Geschichten in Beziehungen zum Leben der Besitzer gestanden haben mögen, hat Schubring hübsch vermutet.[6])

Ein kleines Madonnentriptychon, datiert von 1336, befindet sich im Museum zu Neapel[7]) (vgl. die beigegebene Tafel I). Es ist als ein Werk Gaddis anzusehen. Im Mittelbilde sitzt die Madonna mit dem Kinde, das mit der rechten Hand die Wange der Mutter streichelt, mit der linken einen ihrer Finger hält; dieser intime Zug, der in ähnlicher Weise auf dem Berliner Triptychon verwandt ist, versöhnt uns mit der misslungenen Kindergestalt, die an andere ähnliche Figuren Gaddis erinnert. Die Madonna zeigt ein würdiges, aber wie in allen Bildern unsres Künstlers, seelenloses Antlitz. Zur Seite stehen unten Petrus und Paulus, etwas höher Antonius und ein Bischof (Augustinus?). Auf dem linken Flügel sind dargestellt die Taufe Christi und der kniende Engel der Verkündigung, auf dem rechten die Kreuzesabnahme und die Jungfrau, die die Verkündigung empfängt. Alle Figuren sind ziemlich klein und derb gehalten, zeigen aber religiöses Empfinden des Malers. Am meisten gelungen scheint mir der eine bei der Taufe kniende Engel; sein Gesicht zeigt eine Spur von liebevoller Empfindung. Die bei der Kreuzesabnahme klagenden Frauen sehen dagegen zu sehr aus dem Bilde heraus, als dass sie wirkliche innerliche Teilnahme an ihrer traurigen Tätigkeit kundtun. Das ganze Altarbild ist weit einfacher und schlichter

---

[1]) d'Agincourt, Sammlung der Denkmäler der Malerei. Taf. CXXXIV. [2]) W. Suida, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 2. Vgl. Venturi V, p. 538. [3]) d'Agincourt a. a. O. Taf. CXXIV. [4]) Schnaase VII, S. 417 f. Crowe u. Cavalcaselle I, S. 294—296. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum. 5. Auflage. S. 145 f. Schubring, Moderne Cicerone: K.-Fr.-M. S. 76–78. H. Posse, Gemäldegalerie I, S. 9 f. [5]) Schubring, Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen XXI, S. 171. [6]) Schubring, K.-Fr.-M. S. 76 ff. [7]) Crowe u. Cavalcaselle I. S. 301 f. Sirén, Giottino S. 88.

gehalten als das Berliner; auch in der äusseren Ausstattung steht es hinter diesem sehr zurück. Das ist natürlich aus dem Auftrage zu erklären, der dem Maler zuteil geworden war.

Undatiert ist das Flügelaltärchen in der Gemäldesammlung zu Strassburg i. E. (N. 200; vgl. die beigegebene Tafel II), das nach Sirens Vorgang für Gaddi in Anspruch genommen wird. Das bisher nicht veröffentlichte Werk, bei dem an Stelle einer Predella der Gruss Ave gratia plena angebracht ist, hat wieder mehr Ähnlichkeit mit dem Berliner Altar besonders in der ganzen Ausstattung; die Flügel sind aber hier aussen nicht bemalt. Die Madonna sitzt auf einem hohen Throne in ähnlichem Obergewande wie auf dem Neapeler Bilde, während das Unterkleid hell gehalten ist. Das Kind wird von der Mutter auf dem linken Arm getragen und hat ein Spruchband (Ego sum via, veritas et vita) in der Hand; seine Gestalt ist besser gemalt als auf dem vorher genannten Altar, wenn auch das Kind wie stets bei Gaddi nur ein in kleiner Form dargestellter erwachsener Mensch ist. Hinter dem Thron sind sechs Engel, alle mit den unserem Künstler so eigenen langen Köpfen, gemalt; neben der Madonna stehen links Johannes der Täufer, rechts Petrus und vor ihnen je zwei Heilige. Unten knien die Stifter, rechts eine Frau, links ein Mann mit einem Knaben. Der rechte Seitenflügel enthält die Kreuzigung; den Stamm umklammert Maria Magdalena, neben ihm stehen Johannes und Maria. In der Luft schweben, ähnlich wie auf Giottos Kreuzigungsfresko in der Arenakapelle, klagende Engel. Der linke Flügel ist geteilt; unten sind zwei Heilige, oben die Geburt Christi gemalt. Diese kleine Darstellung erinnert entschieden an des Künstlers grosses Fresko in der Baroncelli-Kapelle; Maria sitzt mit dem Kinde im Arm neben der Krippe, zwei Hirten sehen staunend zu, Engel fliegen in der Luft. Das kleine Kunstwerk muss im ganzen als ansprechend und wohl gelungen bezeichnet werden.

Diese beiden Flügelaltäre sind hier in Abbildungen beigegeben, nicht etwa weil sie die hervorragendsten Arbeiten Gaddis wären. Sie sollen nur Beispiele sein von der Kleinkunst, für die in der ersten Hälfte des Trecento Treffliches geleistet wurde; sie mögen darauf hinweisen, dass die Bedeutung dieser Zeit für die Malerei nicht allein aus den grossen Tafelbildern und Fresken, die zumeist Kirchen und öffentliche Gebäude schmückten, sondern auch aus den kleinen Werken zu erkennen ist, die in den Privathäusern ein intimeres Verhältnis des einzelnen zu der Kunst vermittelten. Damals zuerst drangen Malerei und Plastik in die Wohnräume der Florentiner ein und lehrten sie Genuss und Freude am Schönen. Wer mit solchen Gedanken die kleinen Altäre Gaddis anschaut, wird, auch wenn sie ihm nicht als besondere Kunstwerke erscheinen, doch ihren Wert und ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte verstehen.

O. Sirén nennt in seinem Katalog der Werke Gaddis noch einen vierten kleinen Flügelaltar in Florentiner Privatbesitz (March. Bartolini-Salimbeni-Vivai); in der Mitte ist die Kreuzigung, auf den Flügeln die Madonna nebst Heiligen, die Erweckung der Drusiana und die Stigmatisierung des heil. Franz dargestellt. Da das Werk mir unbekannt ist, vermag ich es nicht weiter zu beschreiben.

Ein kleiner freier Altar, kein Triptychon (datiert 15. Februar 1334), der in der Domopera zu Florenz aufbewahrt wird, zeigt die Madonna in Halbfigur mit einem Buche und zu beiden Seiten Katerina von Alexandria und Zenobius, den Bischof von Florenz, sowie oben den segnenden Heiland, unten knien in kleiner Figur die Stifter. Das feine Bild ist bisweilen Gaddi zugeschrieben; es hat aber besonders in der Madonna und der heiligen Katerina nichts ihm Eigentümliches; es scheint eher ein Werk von Bernardo Daddi zu sein.[1])

[1]) Photographie Anderson No. 7784. Schubring, Moderner Cicerone: Florenz II, S. 104. Venturi V, p. 538.

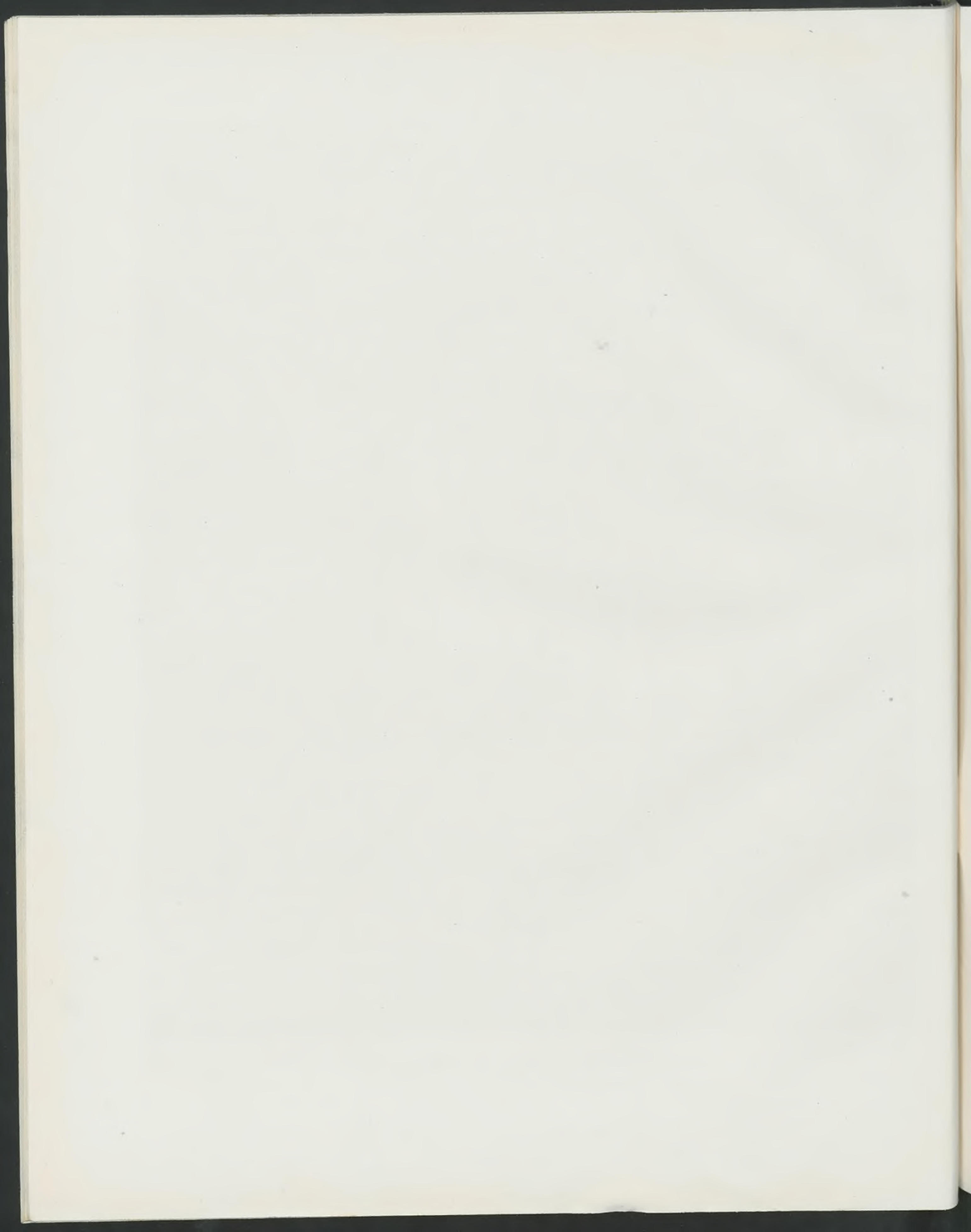
Auf andere Bilder, die bisweilen unserm Meister zugeteilt werden, einzugehen, ist hier nicht möglich. Ich glaube auch nicht, dass unter den bisher bekannt gewordenen sichere Arbeiten Gaddis sind. Vor allem ist festzustellen, dass die Malereien in der Capella degli Spagnuoli in Sta. Maria Novella zu Florenz nicht von ihm herstammen, wie auch wohl heute kaum noch angenommen wird. Ebensowenig hat er in Assisi gemalt.

Die Zahl der erhaltenen Werke Taddeo Gaddis ist ziemlich gross; sie lassen uns einen Maler erkennen, der es verstand, im Fresko auch grössere Szenen nicht ungeschickt zur Darstellung zu bringen. Freilich reicht er in Komposition und Vertiefung an seinen Lehrer und Meister nicht heran, aber der Vorwurf, dass er nur mit Hilfe der manieriertesten Eigentümlichkeiten aus Giottos Figurenzeichnung konstruierte,[1]) kann nicht zugegeben werden. Gewiss hat er einzelne Eigenarten Giottos nicht glücklich übertrieben, aber er hat doch auch eigene Feinheiten in die Bilder hineingetragen; man denke nur an die Lichtbehandlung auf einigen Fresken. Seine Kleinmalerei erscheint zum Teil noch glücklicher; was er auf den Altärchen geleistet hat, beweist guten Geschmack und geschickte Ausführung. Ist die Gedankentiefe, die aus seinen Bildern spricht, auch nicht sehr gross, so haben sie doch, wie es scheint, in ihrer schlichten Einfalt und ihrem glänzenden Gewande auf die Florentiner des Trecento Eindruck gemacht und dem Künstler grosse Beliebtheit verschafft. Wir verstehen heute nicht mehr immer die Sprache, die sie zu dem damaligen Geschlechte redeten, aber wir können es wohl ahnen, dass Gaddis Tätigkeit, die in seinen Söhnen und Schülern fortgesetzt wurde, auf die Kunstblüte, die in Florenz im 15. Jahrhunderte einsetzte, vorbereitend und vermittelnd gewirkt hat. So verdient er im Zusammenhange der Kunstentwicklung eine bescheidene Stelle. Wer aber in Florenz sich der Schönheit der dortigen Kunst erfreut, der übersehe auch nicht die Werke der Schüler Giottos, die das, was ihr Meister geschaffen, treu gepflegt und behütet haben. Unter ihnen ist Taddeo Gaddi einer der besten, und seine Arbeiten in der Baroncelli-Kapelle oder im Refektorium von Sta. Croce, sowie seine kleinen Bilder mannigfacher Art mögen mehr Beachtung finden, als es meist der Fall ist. Ein Schimmer vom Glanze jener Zeit leuchtet uns auch aus ihnen entgegen.

[1]) Sirén, Giottino S. 64.



Flügelaltar im Museum zu Neapel.
Nach einer Photographie von F. Sommer in Neapel.





Flügelaltar in der Gemäldesammlung zu Strassburg i. E.

Nach einer Photographie von J. Manias in Strassburg.

